

Lingue e Linguaggi
Lingue Linguaggi 28 (2018), 123-149
ISSN 2239-0367, e-ISSN 2239-0359
DOI 10.1285/i22390359v28p123
<http://siba-ese.unisalento.it>, © 2018 Università del Salento
This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/)

COME TI ERUDISCO IL PUPO Gli inizi poetici di Eduard Limonov¹

ROSANNA GIAQUINTA
UNIVERSITÀ DI UDINE

Abstract – This paper proposes an initial investigation of the poems written by Eduard Limonov. The latter, in fact, is a very well-known novelist and challenging political figure, but few studies have considered his poetry. This research will hence explore to what extent Limonov's poetry reflects that of his model, Velemir Khlebnikov, as well as the features of Oberyuty's production (from Harms and Vvedensky, to Oleynikov and Zabolotsky). Finally, this paper also underlines the undisputed originality that characterizes the case study under examination.

Keywords: Limonov, prose poetry, poetry of the absurd.

*И еще многие не знают
Что Лимонов поэт — и какой!*

*А я с этим чувством встаю
и спать тоже с ним ложусь
я знаю свою судьбу
и трепещу от нее
манит меня она пальцем
заговор у ней на губах
(E. Limonov)²*

Eduard Limonov (Eduard Veniaminovič Savenko, n. 1943) continua forse a essere visto più come uomo-scandalo, come provocatore e inesausto promotore di se stesso, che come scrittore a pieno titolo. Se fino a pochi anni fa la causa principale cui si dedicava questo intellettuale irrequieto che aspira a presentarsi come uomo d'azione era quella di una sistematica opposizione a Putin, ora egli ci sorprende condividendone le posizioni relativamente alla questione ucraina – cosa peraltro comprensibile, ricordando che Limonov è nato a Char'kov. Come giustamente nota Mario Caramitti, Limonov è “tra i primissimi dissidenti politici postsovietici”³, e ha conosciuto in più occasioni la prigione pur di poter affermare il proprio credo sempre radicalmente ‘contro’. Meno che mai, quindi, si pensa a lui come poeta, essendo la sua produzione in versi quantitativamente più modesta rispetto a quella in prosa, e soprattutto assai meno nota.

¹ Il presente lavoro costituisce una versione ampliata (il terzo capitoletto è inedito) il saggio *La poesia di Eduard Limonov. Gli inizi* apparso nel 2011 nel volume *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo* (Giaquinta 2011). Qui è sostanzialmente modificata anche l'ipotesi relativa alla conoscenza che Limonov poteva avere degli oberiuty, a seguito di informazioni ottenute dallo scrittore stesso.

² Da *Tri dlinnye pesni* (1969), in Limonov 1979b, p. 77.

³ Caramitti 2010, p. 230.

Eppure Limonov poeta merita di essere conosciuto. I volumi dei suoi versi che hanno visto la pubblicazione fino a oggi sono sette, una produzione che si può trovare interamente nel ricchissimo sito dedicato all'autore.⁴ A parte le raccolte in *samizdat*, rilegate e distribuite dallo stesso Limonov tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, prima dell'emigrazione nell'autunno del 1974⁵, le raccolte pubblicate sono le seguenti: *Russkoe*, uscita per la Ardis nel 1979; *Moj otricatel'nyj geroj* (1995), uscita a Mosca dopo il ritorno in patria dello scrittore nel 1991; il volume *Stichotvorenija* (2003, nuove ed. 2004 e 2005), che riproduce quasi integralmente *Russkoe*⁶ e parzialmente *Moj otricatel'nyj geroj*, con l'aggiunta di quindici composizioni degli anni 2000-2003; *Nol' časov*, uscita nel 2006; *Mal'čik, begi!* (2009), con i versi degli anni 2006-2008; il volumetto *A staryj pirat...* (2010); la raccolta *K Fifi*, uscita a Mosca nell'aprile 2011; e infine il recentissimo *287 stichotvorenij. Stichi*, del 2018.⁷ Assai sporadiche erano state, tra la seconda metà degli anni Settanta e gli anni Ottanta, le pubblicazioni su rivista.⁸ Non era facile, quindi, prima del 2003, farsi un'idea del perché Limonov, ormai notissimo come prosatore, così di frequente si riferisse a se stesso come a un 'poeta'.

La sua prima pubblicazione in assoluto di *chudožestvennaja literatura* sembra essere quella dei componimenti *Ja byl vesělaja figura...*, *Kropotkin* e *Kto ležit tam na divane...* sul numero 95 di "Grani" del 1975. Essi sono riportati in appendice a un breve saggio del poeta Vasilij Betaki dal titolo *Real'nost' absurda i absurdnost' real'nogo*, in cui vengono menzionati gli "oberiuty" Charms, Olejnikov e Vvedenskij come esempi di "deliberato primitivismo".⁹ Ad essi Betaki affianca una serie di nomi di poeti 'non conformisti' come Genrich Sapgir, Vladislav Lën (Epšin), Konstantin Kuz'minskij e appunto Limonov. Nel 1978 su "Kontinent" vengono pubblicati altri tre componimenti (*Ot lica kakogo-to neopredelënnogo, smutnogo...*, *Belyj domik golubki...*, *Tkanjam etoj ody šum...*) ospitati nella nuova rubrica "Masterskaja". In essa, spiega la redazione,

будут публиковаться произведения поэтического эксперимента. Открывает рубрику член редколлегии журнала Иосиф Бродский, предлагая вниманию нашего читателя стихи Эдуарда Лимонова.

⁴ <http://limonov.de/>

⁵ Verosimilmente costituivano oggi delle vere e proprie rarità bibliografiche. A quanto pare Limonov le vendeva, così come le serate con letture di versi che organizzava nel proprio appartamento a Mosca erano a pagamento, cosa decisamente inusuale in quegli anni. Cfr. Čancev 2009, p. 49, e anche Perel'man 2008, p. 75.

⁶ Rispetto alla raccolta *Russkoe*, non compare in *Stichotvorenija* solo *Tri dlinnie pesni*, un lungo poema parte in prosa e parte in versi, forse perché presenta numerose immagini decisamente forti, o forse perché dedicato alla prima compagna di Limonov, Anna Rubinštejn (spesso indicata come sua prima moglie), suicidatasi nel 1990. Più anziana di Limonov di sei anni (era nata nel 1937), Anna Rubinštejn aveva introdotto il giovane compagno nei circoli intellettuali e artistici di Char'kov, avvicinandolo alla cultura non ufficiale. Un ruolo, questo, che lo scrittore le ha sempre riconosciuto.

⁷ Nel sito già citato si possono trovare anche 28 poesie provenienti dall'archivio di Aleksandr Šatalov, il poeta che ha creato la prima casa editrice privata del periodo post-*perestrojka*, Glagol, che più volte ha pubblicato Limonov, e 85 provenienti dall'archivio del critico e linguista Aleksandr Žolkovskij, che ripropongono le giovanili raccolte in *samizdat*. Žolkovskij, in particolare, è un grande estimatore dell'opera di Limonov, e a lui si devono diversi studi dedicati specificatamente alla sua produzione poetica: cfr. Žolkovskij 1992, 1994, 2004. Oltre a questi lavori, l'unica altra analisi della poesia di Limonov è quella, di notevole ampiezza, che troviamo nella monografia di Lucjan Suchanek (Suchanek 2001, pp. 31-70; in polacco con breve sintesi in russo), particolarmente importante perché copre l'intera produzione limonoviana e la contestualizza in modo approfondito e dettagliato. Colgo l'occasione per ringraziare la dott.ssa Renate Mielnik che in modo ineccepibile ha letto e riassunto in italiano per me il volume.

⁸ Limonov 1978a, 1978b, 1980 e 1985, ora tutti reperibili *on line*.

⁹ Betaki 1975, p. 42. Questa pubblicazione non è riportata nella pur vasta bibliografia di Rogachevskii 2003.

Nel 1978 Brodskij è ancora semplicemente un “membro del comitato di redazione della rivista”, ma ovviamente la sua presentazione, riletta oggi, appare particolarmente significativa. Come già Betaki, anche Brodskij accosta la poesia di Limonov (del primo Limonov, va precisato) a quella degli oberiuty, e ne indica gli antecedenti:

Стихи Э. Лимонова требуют от читателя известной подготовки. То, что представляется в них эксцентрическим, на деле есть ничто иное, как естественное развитие той поэзии, основы которой были заложены М. В. Ломоносовым и освоены в нашем столетии Хлебниковым и поэтами группы Обериу. Обстоятельством, сближающим творчество Э. Лимонова с последними, служит глубокий трагизм содержания, облеченный, как правило, в чрезвычайно легкие одежды абсолютно сознательного эстетизма, временами граничащего с манерностью.

È difficile indicare con certezza quanti e quali versi di Limonov Brodskij avesse letto – verosimilmente, tutti o quasi quelli che di lì a breve sarebbero entrati a far parte di *Russkoe*, dal momento che fu proprio Brodskij a raccomandare a Carl Proffer della Ardis la pubblicazione della raccolta, ma è chiaro che si era formato su di lui un’idea piuttosto chiara, al punto da riuscire a collocare lo ‘sperimentatore’ nel solco di una ben specifica ‘tradizione’: quella della ricerca linguistica iniziata da Chlebnikov, che avrebbe poi consentito di rappresentare verbalmente il dramma della perdita di senso dell’esistenza e il cui esito sarà l’assurdisimo degli oberiuty. Scrive ancora Brodskij:

Обстоятельством же, отличающим Э. Лимонова от oberiutov и вообще от всех остальных существующих или существовавших поэтов, является то, что стилистический прием, сколь бы смел он ни был (следует отметить чрезвычайную перенасыщенность лимоновского стиха инверсиями), никогда не самоцель, но сам как бы дополнительная иллюстрация высокой степени эмоционального неблагополучия – то есть того материала, который, как правило, и есть единый хлеб поэзии.

E conclude:

Э. Лимонов – поэт, который лучше многих осознал, что путь к философическим прозрениям лежит не столько через тезис и антитезис, сколько через самый язык, из которого удалено все лишнее.¹⁰

Due anni più tardi è Natal’ja Gorbanevskaja a presentare cinque componimenti di Limonov e altrettanti di Elena Ščapova¹¹, la prima moglie dello scrittore, la donna amatissima e crudele che lo ha abbandonato e per la quale egli si tormenta in *Eto ja – Edička*. La Gorbanevskaja evita accuratamente (e piuttosto verbosamente, impiegando una pagina e mezzo) di esprimersi su questi lavori, e lascia comprendere che, pur ammettendo che questi versi possano trovare un loro lettore, non condivide l’apprezzamento che aveva espresso Brodskij.¹²

¹⁰ Questa presentazione è poi riportata anche come postfazione nell’edizione a stampa di *Moj otricatel’nyj geroj* (non si trova invece in quella *on line*).

¹¹ Limonov 1980. Si tratta di *Epocha bessoznaniija, V kraju poemy i romana..., Ljudi, nogi, magaziny..., I dveri tugo zatvorilis’...*, *Fotografija poeta...*

¹² In un’intervista rilasciata a New York nel 1983 Limonov esprime molto chiaramente cosa pensi della Gorbanevskaja e quale importanza attribuisca alla sua opinione: “Мелкая плотва, [...] кто такая Горбаневская, – Господь с нами. Кто они такие, что они сделали, что от них останется. Горбаневская – в девятой степени седьмой воды на киселе акмеистка, кому это интересно?!” (Mirčev 1989, p. 92; il corsivo è dell’autore).

1.

Cerchiamo dunque, seguendo le indicazioni di Betaki e di Brodskij, di accostarci alla produzione poetica giovanile di Limonov. Nei componimenti degli anni Sessanta-Settanta il legame con la poetica di Oberiu e quindi con Chlebnikov che era stato indicato è particolarmente evidente.¹³ Interpellato in proposito, Limonov afferma di aver scoperto gli oberiuty a Mosca, dove il giovane poeta si era trasferito nell'autunno del 1967, soltanto all'inizio degli anni Settanta, quindi quando scriveva versi già da diversi anni.¹⁴ Non è da escludere che possa aver visto anche i libri per l'infanzia di Charms e con ogni probabilità aveva avuto modo di leggere Zablockij.¹⁵ Ovviamente, diverse sono invece le possibilità di conoscere gli oberiuty che hanno sia Betaki che Brodskij, formatisi a Leningrado, la città di Charms e Vvedenskij. Cogliendo questo legame, i due poeti leningradesi forniscono di certo un proficuo suggerimento allo studioso e al lettore, ma non sembra che rispetto a questo suo apparentamento lo stesso Limonov voglia dirsi consapevole o concorde.¹⁶

Di certo, invece, egli indica tra le sue preferenze proprio Chlebnikov, del quale nella sua adolescenza aveva ricopiato le opere sui suoi quaderni, Majakovskij, che considera una parte di Chlebnikov stesso (benché “*конечно, пониже*”)¹⁷, Blok, per motivi che definisce ‘emozionali’ e che era stato il primo poeta da lui letto all'età di

¹³ Di questo avviso è anche L. Suchanek, che ricorda però come sia stata determinante per la formazione di Limonov come poeta la sua frequentazione del gruppo di Lianozovo. Cfr. Suchanek 2001, pp. 33-34.

¹⁴ Mail all'autrice del presente lavoro del 7 novembre 2014.

¹⁵ Assai più problematico è ipotizzare la lettura, e quindi l'influenza, di Aleksandr Vvedenskij: per temi, soluzioni formali e sistema di immagini Limonov è decisamente lontano dall'altro grande poeta di Oberiu. Inoltre, prima della riscoperta degli anni Ottanta-Novanta del secolo scorso, le sue opere avevano avuto circolazione praticamente nulla. Ma in assenza di prove del contrario anche questo elemento nella formazione del giovane Limonov, ormai moscovita di adozione, non può essere escluso. Peraltro Vvedenskij, si ricorderà, aveva trascorso gli ultimi anni della sua vita con la seconda moglie proprio a Char'kov, dal 1936 all'ultimo arresto nel 1941, vivendo però in totale isolamento e lontano dagli ambienti letterari.

¹⁶ In nessuna delle interviste rilasciate da Limonov o dei testi a carattere memorialistico che ho avuto modo di vedere si fa riferimento a letture giovanili degli Oberiuty o ad essi come ‘modelli’ ispiratori. Tuttavia, come è noto, Limonov è assai prolifico e prodigo di interventi sulla stampa, quindi è possibile che, al contrario, se ne possano trovare. Una ricerca a computer effettuata nei testi delle opere presenti in rete ha individuato poche occorrenze del nome di Charms, citato come esempio di alogismo, e nessuna dei nomi di Vvedenskij e Olejnikov.

Frequenti sono, al contrario, i riferimenti a Brodskij, sia perché i due poeti erano quasi coetanei, sia perché i loro rapporti ben presto si raffreddarono. Ciò avvenne anche a causa del fatto che il futuro premio Nobel, che aveva caldeggiato presso la Ardis la pubblicazione della raccolta *Russkoe*, aveva poi preso le distanze dal suo autore, forse anche in seguito allo scandalo creato dalla pubblicazione nel 1979 a Parigi di *Eto ja – Edička* (*Russkoe* uscì pochi mesi dopo il romanzo, che in versione inglese fu pubblicato invece da Random House nel 1983). Sull'argomento si vedano Rogachevskii 2003, pp. 135-139, e l'impetosa versione della vicenda offerta dallo stesso Limonov intitolata *Vetchij Brodskij – velikij amerikanskij poet* (in Limonov 2000, pp. 98-111). A quanto pare Brodskij avrebbe invece apprezzato *Dnevnik neudachnika* (cfr. Čancev 2009, p. 50).

¹⁷ Sulle immagini majakovskiane che Limonov riprende cfr. Rogachevskii 2003, 81-86. Rogachevskii, peraltro, non tratta della poesia di Limonov se non in questa breve parte del suo lavoro, e lo fa in funzione strumentale. Lo studioso, infatti, costruisce la sua monografia sulla convinzione che la personalità artistica di Limonov possa essere letta da un lato, per ciò che riguarda le modalità di trasposizione in letteratura delle proprie posizioni culturali e ideologiche, in parallelo a quella dell'*ataman* Krasnov, e dall'altro in parallelo a quella di Majakovskij. Per quanto concerne questa seconda ipotesi, le osservazioni di Rogachevskii, riferite principalmente alla prosa di Limonov e solo in minima parte agli aspetti testuali della sua poesia, sono maggiormente convincenti.

quindici anni, e infine curiosamente, tra i poeti del XIX sec., Aleksej Konstantinovič Tolstoj, il che fa pensare che ne apprezzi in particolare la produzione prutkoviana. Mandel'stam e Pasternak sono per lui “non interessanti”.¹⁸

I versi di Limonov sono comunque versi sperimentali – peraltro, all'apparenza, moderatamente, e non hanno mai l'aspetto di esercitazioni stilistiche fini a se stesse. Uno studio di essi dal punto di vista formale richiederebbe molto spazio e l'esposizione un approccio metodologico adeguato, ci limiteremo quindi ad analizzare qui alcuni aspetti che possono essere ricollegati alla poetica degli oberiuty.

I primissimi componimenti presentano un impianto prosodico volutamente approssimativo, sicuramente non canonico;¹⁹ la rima è molto spesso assente, nella maggior parte dei casi non c'è uno schema metrico preciso, l'andamento non è regolare e spesso punta a sorprendere il lettore, a sconcertarlo:

Брадобрей Милоглазов
Глядит в окно недоверчиво
Примус греет бритву
И воспекает печаль
Холодная щека плачет в мыле
Милоглазов делает оскорбленные глаза
(Каждому свое)²⁰

Molte sono le anafore e le semplici ripetizioni (spesso, ma meno frequentemente di quanto ci si potrebbe aspettare in uno scrittore autocentrato come Limonov, del pronome di prima persona singolare я). L'ortografia viene spesso violata, ma non in modo sistematico; spesso manca il punto alla fine delle frasi, oppure dopo un punto segue l'iniziale minuscola; le virgole sintattiche sono talora sostituite da punti. A volte sono modificati gli accenti, quando essi contraddicono la norma li troviamo indicati graficamente (ad es. *дòжди*, p. 17; в *облàки*, p. 21; *дòмов*, *дòмах*, p. 23; *вèщам*, p. 259). Numerose sono le infrazioni delle regole morfologiche. La rottura della concordanza soggetto-predicato ha un effetto inatteso, straniante, alla fine di un componimento del 1969: di norma, come si è detto, non particolarmente attento alle rime, Limonov qui si premura di crearne una (*кричит / лежит*) violando la regola della concordanza verbale.

Я был веселая фигура
А стал молчальник и бедняк
Работы я давно лишился
живу на свете кое-как

Лишь хлеб имелся б да картошка
соличка и вода и чай
питаюся я малой ложкой
худой я даже через край

¹⁸ Questi giudizi sono tutti espressi in Mirčev 1989, pp. 84-93 *passim*.

¹⁹ Con il passare degli anni compaiono però sempre più spesso forme decisamente tradizionali. In particolare, ne troviamo nel ciclo *Stichi poslednich let (2000-2003)*, quello in cui, nei versi composti durante la prima, più lunga detenzione, Limonov inserisce in forme particolarmente esplicite affermazioni e slogan di tipo radicale. Lo scrittore era stato condannato a quattro anni di campo di lavoro a regime comune per acquisto di armi, ma fu liberato prima della scadenza dei termini, anche per la risonanza che il suo caso aveva avuto in tutta Europa (tra coloro che intervennero in suo favore ci fu anche François Mitterand). In definitiva, tra detenzione preliminare e campi di lavoro in questa occasione Limonov fu privato della libertà dal 7 aprile 2001 al 19 giugno 2003.

²⁰ Limonov 2003, p. 24. Salvo indicazione diversa, in seguito si citerà sempre da questa edizione, il numero della pagina sarà indicato direttamente nel testo.

Зато я никому не должен
никто поутру не кричит
и в два часа и в полдругого
зайдет ли кто — *а я лежит*²¹
(p. 95)

Altrove la deliberata modificazione di un lessema è introdotta per creare una rima perfetta là dove ciò sarebbe impossibile, come in questo caso:

Сломают здесь твой тоненький талант
Открой открой назад свой *чемодант*!
(*К юноше*, p. 105)

In numerosi componimenti è poi particolarmente evidente un netto orientamento verso la prosa, che sarà massimo nei poemi *Zolotoj vek* e *Russkoe* (entrambi del 1971), sui quali ci si soffermerà più avanti.

Con nomi in perfetto stile charmsiano, Foka e Fima sono i protagonisti di *Veter rasplastal ljubimuju prostyn'*... (1968). Essi sono “amici della tua gioventù”, e vengono menzionati sempre in coppia, oppure in parallelo. L'effetto comico dell'associazione dei due nomi contrasta deliberatamente con il tono malinconico e sentimentale della poesia:

Фока и Фима — друзья твоей юности
Пивом и мясом встретят тебя

Этой весною соскочишь ты на вокзале
Фока и Фима стоят каблуками
на тощей весенней траве
Фока и Фима! Я больше от вас не уеду! (плач
обоюдный в мягкие руки судьбы -)

Ты никогда не уедешь от *Фоки и Фимы*
От красивого стройного *Фоки*
И от обезьяньего друга *Фимы*
[...]

На твоих глазах постареет сгорбится *Фока*
И как-то незаметно умрет смешной друг *Фима*
Ты их переживешь на несколько весен
Этой весной ты поедешь назад...
(p. 47)

Ecco invece un esempio tratto da Charms, in cui troviamo un uso assai simile di nomi di persona contratti in bisillabi, peraltro in un contesto metrico-ritmico completamente diverso e all'interno di una struttura dialogica, così caratterizzante per la produzione poetica di Charms:

Стукнул кокер. Сто минут.
Прыгнул фокер. Был помнут.
Вышла пика. Нет плиты.

²¹ Salvo altra indicazione, i corsivi nei testi qui riportati sono miei.

Здравствуй *Кика*. Вот и ты.
 Кика: Надя нам сварила чай
 [...]

 Сосед: Здравствуй *Кика* старикан.
 Здравствуй *Надя*. Дай стакан
 [...]

 Гном: [...]

 Входит *Кока*. Вот и он
 (*Ужин*, 1930)²²

Compaiono poi in Limonov Tiščenko, Miščensko e Griščenko (p. 49), che richiamano alla memoria Fadeev, Kaldeev e Peremal'deev di Charms (p. 162). Un vero e proprio catalogo di nomi, assurdamente 'parlanti', è il poema *GUM*, dove troviamo Parmezanov, Tolokoncev, il giovane Kalistratov, il militare Mordajlov, la "vecchietta osservatrice" Vezdesuščeva, Redkozubov, Košmarov, Rejtuzova, Portugalov, Popugaev e almeno un'altra dozzina di nomi, fino a Dirižableva e Marmeladov e al verso "как выпил Рюмкин уж уже" (p. 71; su questo testo si tornerà più avanti).²³ In una poesia appartenente al ciclo *Proščanie s Rossiej* degli anni 1973-1974, e riprodotta in *Stichotvorenija*, Limonov gioca con il nome del poeta tedesco Heine, modificandone in vari modi la trascrizione alla russa e, nell'ultimo verso, ignorando la reggenza della preposizione per rendere nome e cognome indeclinabili:

Вот весна и после снега
 Запевает Генрих *Гейне*
 Генрих *Гайне*, Генрих *Хайне*
 [...]

 Милый вечный Генрих *Хайне*
 [...]

 после лета с Генрих *Гайне*
 (p. 263)

In questi versi Limonov riprende e sviluppa un gioco fonetico-grafico che compare in Chlebnikov:

Здесь немец говорит "Гейне",
 Здесь русский говорит "Хайне"
 И вечер бродит ворожейно
 По общей жизни тайне²⁴

ma nel farlo ne scompiglia il chiasmo (il tedesco che pronuncia il nome del grande poeta alla russa, il russo che lo pronuncia alla tedesca) e ne azzerà il valore semantico, restando sul piano di un innocente gioco linguistico.

Se le ascendenze chlebnikoviane sono molte e importanti (e meriterebbero uno studio specifico), decisamente charmsiana, nel senso di assurdistà, è l'ultima strofa del componimento *Kropotkin*:

Кропоткина же любит дама
 И попугай ее противник

²² Qui e in seguito, le citazioni sono tratte da Charms 1997, vol. 1, pp. 120-121. Più avanti si indicherà la pagina direttamente nel testo.

²³ Rogachevskii ricorda che anche Majakovskij aveva creato personaggi dai nomi parlanti, impiegando però tale procedimento in funzione esplicitamente satirica.

²⁴ Chlebnikov 1940, p. 424 (ringrazio per la segnalazione di questo riferimento Marija Pljuchanova e Andrej Šiškin).

Он целый день кричит из клетки
Кропоткин — *нуф*! Кропоткин — *наф*!
(p. 21)

Al di là dell'inverosimiglianza della situazione, le grida del pappagallo in particolare, *нуф* e *наф*, possono essere ricollegate alle molte pseudoonomatopee che ricorrono in Charms, sul tipo di *куф куф куф* (*Mest'*, p. 153), *хук хук* (*Ja podaril vam sup...*, p. 221), *пли пли / кля кля / смах смах запчанух* (*Lapa*, p. 135).

Pur con tutta la sua ammirazione per Chlebnikov, Limonov non pratica quasi lo *slovotvorčestvo*. Un raro esempio è *chvostaet*, derivato da *chvost* per analogia con *boltaet*, di cui assume anche la reggenza:

Гигантски мыслящая кошка
все смотрит в черное окошко
она еще не говорит
но в ней есть многое сидит

болтает многими ногами
хвостает мягкими хвостами
(p. 90)

In Charms si possono trovare molti esempi in cui l'effetto di novità poetica è dato principalmente dal contrasto tra la forma e il tema trattato, come vediamo in *Čto delat' nam?*, un componimento datato 15 ottobre 1934 che vale la pena riportare per intero:

Когда дельфин с морским конем
Игру затеяли вдвоем,
О скалы бил морской прибой
И скалы мыл морской водой.
Ревела страшная вода.
Светили звезды. Шли года.
И вот настал ужасный час:
Меня уж нет, и нету вас,
И моря нет, и скал, и гор,
И звезд уж нет; Один лишь хор
Звучит из мертвой пустоты.
И грозный Бог для простоты
Вскочил и сдунул пыл веков.
И вот, без времени оков,
Летит один себе сам друг.
И хлад кругом и мрак вокруг.
(p. 256)

La poesia di Charms è la fragile, leggera cornice nella quale il poeta incastona l'immagine apocalittica di un Dio minaccioso che cancella la storia e lascia un mondo vuoto, freddo e buio. Questo, infatti, è uno dei temi cruciali sui quali si arrovela Charms, che al centro della sua poetica pone il rapporto con Dio, la possibilità di conoscere ed esperire il mondo sensibile, la difficoltà per l'uomo di interpretare il reale attraverso l'intelletto. Come si può immaginare, Limonov è ben più laico e assai meno cosmico. Il tema del tormentoso processo della conoscenza è trattato da lui in termini concreti e abbassanti, è reso prosaico e tradotto in un'escursione lungo un torrente, nel fango:

Большая лаковая грязь
мешала нам идти

[...]

Дальнейший путь не помню я
вернуться нам пришлось
В пути стояла нам гора
или лежала кость

И сам Гуревич потерял
свой разум. стал угрюм
и долго-долго он стоял
весь полон мрачных дум
(p. 110)

Eppure questa è una sorta di discesa agl’Inferi, un’esperienza iniziatica che non può e non deve essere ripetuta, che presuppone la perdita dell’intelletto non come pura metafora, non come immagine poetica, ma come esperienza ‘conoscitiva’ reale ed estrema.

Гуревич мне сказал —
поход... сей мы не повторим

и никакой другой поход
и больше никогда
мы не спускались в овраг
где льется вниз вода
(p. 111)

Nella sua poesia degli anni giovanili, stranamente, Limonov sembra assai meno ossessionato dall’affermazione della propria identità, di volta in volta sofferente o trionfante, di quanto lo sarà nella prosa. Anzi, la contemplazione del proprio io, quella che Žolkovskij ha definito il “*фирменный лимоновский нарциссизм*” (Žolkovskij 2004), assume in alcune di queste poesie una funzione conoscitiva, assumendo la forma di uno sguardo analitico attraverso il quale il poeta osserva se stesso come dall’esterno. Žolkovskij cita a questo proposito due componimenti, sempre del periodo giovanile, particolarmente interessanti.

— Кто лежит там на диване — Чего он желает?
Ничего он не желает а только моргает

— Что моргает он — что надо — чего он желает?
Ничего он не желает — только он дремает [sic]

— Что все это он дремает [sic] — может заболевший
Он совсем не заболевший а только уставший

— А чего же он уставший — сложная работа?
Да уж сложная работа быть от всех отличным

— Ну дак взял бы и сравнялся и не отличался
Дорожит он этим знаком — быть как все не хочет

— А! Так пусть такая личность на себя пеняет
Он и так себе пеняет — оттого моргает
Потому-то на диване он себе дремает
А внутри большие речи речи выступает
(p. 115)

Я в мыслях подержу другого человека
 Чуть-чуть на краткий миг... и снова отпущу
 И редко-редко есть такие люди
 Чтоб полчаса их в голове держать

Все остальное время я есть сам
 Баюкаю себя — ласкаю — глажу
 Для поцелуя подношу
 И издали собой люблюсь

И вещь любую на себе я досконально рассмотрю
 Рубашку
 я до шовчиков излажу
 и даже на спину пытаюсь заглянуть
 Тянусь тянусь
 но зеркало поможет
 взаимодействуя двумя
 Увижу родинку искомую на коже
 Давно уж гладил я ее любя

Нет положительно другими невозможно
 мне занятому [*sic*] быть
 Ну что другой?!
 Скользнул своим лицом, взмахнул рукой
 И что-то белое куда-то удалилось
 А я всегда с собой
 (p. 85)

In *Kto ležit tam na divane* (si noti che è una delle primissime poesie che Limonov pubblica, è infatti una delle tre ospitate nel 1975 su “Grani”) incontriamo una forma dialogica non del tutto consueta in Limonov, caratterizzata qui da una connotazione antilirica particolarmente evidente anche per via della ripetizione della struttura, con la ripresa da un verso all’altro del predicato, poi sostituito da un nuovo predicato che viene ripetuto nella strofa seguente.²⁵

Il secondo componimento potrebbe (o forse dovrebbe?) essere posto come epigrafe a ciascuno dei romanzi di Limonov, per riportare il suo narcisismo al registro che gli appartiene e comprenderne così finalmente la natura e la funzione, ironica e distanziante. Non a caso compare in questi versi lo strumento dello specchio, anzi di due specchi, manovrando i quali (“*взаимодействуя двумя*”) il poeta riesce a guardarsi anche di schiena. Così vengono in mente, certo, le innumerevoli rappresentazioni iconografiche di Narciso che si specchia nell’acqua, ma anche i giochi di specchi dei dipinti rinascimentali e barocchi, o gli specchi convessi dei fiamminghi, che evocano non solo l’angoscia della *vanitas rerum*, ma anche riflessione, introspezione, malinconica ricerca, contemplazione e autocontemplazione che fanno andare al di là delle apparenze. E se Narciso è assurto poi a capostipite di tutti gli umani affetti da tanto pernicioso debolezza, e non era consapevole di ciò che lo attendeva e di cosa l’immaginazione mitopoietica gli avrebbe riservato, Limonov è un moderno (anzi un postmoderno, se intendiamo il termine cronologicamente), e di cosa sia il narcisismo è perfettamente conscio, tanto che lo sfrutta in tutti i modi che la sua fantasia gli suggerisce. Lo usa, se ne diletta, e lo declina, di volta in volta, secondo l’isteria di un uomo dall’animo ferito oppure la freddezza beffarda di chi sa di

²⁵ A questo proposito vengono in mente i personaggi abulici e inerti ricorrenti nella prosa di Charms.

praticare un gioco pericoloso. Il narcisismo limonoviano è dunque, come si diceva, distanziante; l'autore quanto più lo pratica tanto più ci allontana dal suo vero io, ci confonde allettandoci e circuendoci. Così questo componimento – che sembrerebbe manifestazione di un ego sfacciato al punto da arrivare a sfiorare l'autoerotismo in versi – è quanto di meno 'personale' ci si possa attendere da un io forte e autocentrato quale è, già in questi anni giovanili, quello di Limonov.²⁶

Il narcisismo, si è visto, anticipa quella che sarà, tra pochi anni, la produzione in prosa. Direttamente collegata ad essa è anche la particolare forma di lirismo che caratterizza i versi limonoviani, un lirismo che in alcuni momenti diventa assolutamente trasparente, privo di qualsiasi posa che non sia quella del poeta innamorato (ad es. in *Poslanie*, p. 36), ma più spesso è, al contrario, mascherato da cinismo, dileggio, provocazione. Žolkovskij parla a questo proposito di “*сочетание проникновенного лиризма с отчужденной объективностью*” (Žolkovskij 2004), rimarcando la compresenza di due fattori che apparentemente dovrebbero escludersi a vicenda. Mi sembra appropriato suggerire, come possibile chiave di lettura, la formula di 'lirismo ironico', che consente di connotare il lirismo limonoviano in relazione alla funzione che esso è chiamato a svolgere (o finisce per svolgere) all'interno della sua produzione, sia poetica che narrativa. Se pensiamo a *Eto ja – Edička*, a *Dnevnik neudačnika* o anche a *Podrostok Savenko*, vediamo che in essi la presenza dell'io del protagonista-narratore è capillare, un io di volta in volta esacerbato o malinconico, incline all'aggressività oppure ripiegato su se stesso e dedito all'autoosservazione e all'autocompatimento, ma sempre e comunque in primo piano. Se l'autore non applicasse il filtro dell'ironia, la lettura di queste opere risulterebbe ripugnante o fastidiosa (ed è probabile che per molti in effetti lo sia), perché il lettore cadrebbe nel tranello dello pseudoautobiografismo e prenderebbe per confessione la finzione, per realtà biografica la reinvenzione di *topoi* narrativi sostanzialmente classici. Limonov invece mette in atto alcuni meccanismi che consentono alla sua prosa di evitare tale rischio: forza fino all'exasperazione i momenti drammatici, finendo con ciò stesso per eliderne la drammaticità, e spinge sul pedale del patetico fino a rasentare il ridicolo. A cavallo tra questi due versanti e preoccupato di tenersi in bilico, l'autore rimane padrone della situazione solo se dimostra di essere in grado di controllare i propri mezzi. Così, paradossalmente, il suo dolore è talmente iperbolico da non poter essere preso sul serio, la sua protesta è gridata così forte da apparire puramente velleitaria. Ogni manifestazione dell'io ipertrofico del narratore è tale da recare in sé il principio del proprio opposto, il che ne ridimensiona il *pathos*, spostandolo dal terreno di uno scomposto sentire a quello dell'uso consapevole e controllato delle forme.²⁷

Decisamente antiliriche sono anche alcune situazioni nelle quali Limonov mostra una certa vicinanza a un'estetica che potremmo chiamare 'prutkoviana', oppure 'olejnikoviana'. A parte la comparsa di un pesce che ricorda l'infelice *Karas* di Olejnikov

²⁶ Žolkovskij analizza dettagliatamente *Ja v mysljach poderžu drugogo čeloveka* in un ampio saggio pubblicato nel 1994, in cui non solo affronta il componimento in chiave psicologica e psicoanalitica, ma lo mette anche in relazione, e in modo quanto mai perspicace, con un inusitato precedente: Deržavin. “To sum up Limonov's stylistic game, it is as if the speaker tried to sound Derzhavinian but constantly slipped into babytalk, 'bad' writing, and doggerel. But this very slippage is also reminiscent of Derzhavin, whose poetry Pushkin called a bad free translation from a marvelous Tatar original (...) and whose stylistic irregularities echo the unconventionality of his lyrical persona” (Žolkovskij 1994, p. 160; il corsivo è mio). È davvero difficile aggiungere qualcosa a questa lettura. Sul narcisismo nell'opera di Limonov si veda anche Smirnov 1983.

²⁷ Così in Limonov vediamo spesso fondersi posizioni o figure che parrebbero inconciliabili. Sul fatto che la tendenza all'ibridazione sia un tratto distintivo della poetica limonoviana ho già avuto occasione di soffermarmi (cfr. Giaquinta 2004).

(“золотая соленая рыба ты лежишь одиноко», Limonov 1979b, 71) e quella di uno scarafaggio vittima di giochi infantili (“*таракан легок и сух / и упадет не разобьется*”, p. 239), in *Tkanjam etoj ody šum* troviamo la glorificazione della maestria del vecchio commesso di un negozio di tessuti, la cui solennità «mistica» richiama le celebrazioni olejnikoviane dell’ovvio, del banale, del quotidiano.

Тканям этой оды шум
Ткани мне проникли в ум
помню красные отрезы
помню черное сукно
[...]

Продавец старинный. Проседь
мне рулон сукна выносит
Разрешите? На пальто?
Я волнуюсь — кто я — кто?

Он мистически разводит
руки желтые свои
нужно место он находит
там где хватит для швеи
(p. 258)

Ed ecco *Chvala izobretateljam* di Olejnikov (1932)²⁸:

Хвала изобретателям, подумавшим о мелких
и смешных приспособлениях:
О щипчиках для сахара, о мундштуках для папирос,

Хвала тому, кто предложил
печати ставить в удостоверениях,
Кто к чайнику приделал крышечку и нос.

Кто соску первую построил из резины,
Кто макароны выдумал и манную крупу,
Кто научил людей болезни изгонять отваром из малины,
Кто изготовил яд, несущий смерть клопу.

Хвала тому, кто первый начал
называть котов и кошек человеческими именами,
Кто дал жукам названия точильщиков,
могильщиков и дровосеков,

Кто ложки чайные украсил буквами и вензелями,
Кто греков разделил на древних и на просто греков.

Вы, математики, открывшие секреты перекладывания спичек, [...]
(Olejnikov 2000, 99)

E però, se in Olejnikov la parodia è compatta, senza sfumature, in Limonov sullo sfondo della scelta del tessuto per un nuovo cappotto si proietta un interrogativo angoscioso, e

²⁸ Nikolaj Makarovič Olejnikov (1898-1937), redattore con Samuil Maršak di giornali per l’infanzia molto popolari, fu vicino ai poeti del gruppo Oberiu Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij e Nikolaj Zabolockij, e fu il primo tra loro a cadere vittima del terrore staliniano. La sua produzione, quantitativamente assai modesta, è interamente impostata sul piano della parodia.

anche se “*кто я – кто?*” rimava con “*пальто*” il componimento comincia a scivolare verso una riflessione tragica:

Подошло! — друзья судили
и серьезно отходили
взором мерили вы русского
в ткань завернутого узкого

Юноша! сегодня день
очень памятный и тень
от него надолго ляжет
к связям с вещами обяжет

ты сегодня обручен
при друзьях препровожден
Продолжение кожи — ткань
Производство — Эривань

и живых людей толчки
были мясны и мягки

Все кто был тогда там в зале
умерли. ушли. завяли
Нас тогда был целый зал
Только мне далось. Бежал
(p. 259)²⁹

Torniamo, a questo punto, all’affermazione che la poesia di Limonov sembra solo ‘moderatamente’ sperimentale. L’elemento più innovativo, che è anche quello che maggiormente avvicina Limonov a Chlebnikov, è la capacità di frammentare il proprio linguaggio in molteplici voci, che sono le voci degli innumerevoli personaggi e figuranti che il poeta fa comparire dentro i suoi versi.³⁰ È il “*графоманство как прием*” di cui parla Žolkovskij³¹ (è ancora a lui che bisogna tornare per tentare di definire il procedimento), ossia il fatto che a prendere la parola non è il poeta, non è il suo io in prima persona, bensì una sorta di sua creatura, un personaggio verbale, un suo *alias* linguistico (come è il capitano Lebjadkin in Dostoevskij, come Koz’ma Prutkov), attraverso il quale l’autore si prende la libertà di porsi al di fuori della norma. Come Dostoevskij dai contemporanei poteva essere percepito come un esempio di scrittura sciatta e sconnessa, così la poesia di Limonov, molto spesso sul punto di sconfinare nella prosa, quasi sempre imperfetta e deliberatamente claudicante, si allontana in modo evidente dalla linea classica, che possiamo immaginare incarnata dalla voce severa e controllata del poeta per eccellenza della seconda metà del Novecento, Brodskij.³²

²⁹ *Tkanjam etoj ody šum...* era stata pubblicata anche in Limonov 1978a, p. 157. Rispetto alla maggior parte delle poesie citate fin qui, appartiene a un periodo successivo, in quanto fa parte del ciclo *Proščanie s Rossiej* degli anni 1973-1974. In alcuni versi, ad esempio “*остается их рулон / и рулона прежний сон*”, oppure “*продолжение кожи – ткань / Производство – Эривань*”, per le immagini e il ritmo sembra di avvertire reminiscenze vvedenskiane.

³⁰ Non è difficile persuadersi del fatto che questo è esattamente ciò che accade anche nella prosa: si tratta infatti di prosa pseudoautobiografica, che non parla direttamente dell’autore bensì dei suoi *alter ego*. Peraltro, ognuno di questi *alter ego* naturalmente mostra, anzi esibisce, molti elementi in comune con Limonov autore e uomo.

³¹ Žolkovskij 1992. Cfr. anche Smirnova 1995.

³² Žolkovskij sviluppa in realtà un ragionamento assai più ampio, riflettendo sul come la rottura dei canoni stilistici classici – aurorale e implicita nella polifonia verbale di Dostoevskij, praticata in tutte le

2.

In queste prime osservazioni abbiamo accennato ad alcuni dei temi che il poeta tocca nei suoi versi. Si tratta, per la verità, di un campionario piuttosto disparato. A differenza di ciò che potremmo aspettarci, conoscendo la sua abbondante produzione in prosa, l'amore erotico ha in questo primo periodo relativamente poco spazio (*Pëtr I*, p. 26; *Svidanie*, p. 27; *Dalëkoe*, p. 142; il poema *Tri dlinnye pesni*)³³, così come non si trovano molte immagini forti, esplicite, o scioccanti, o ripugnanti (sempre con l'eccezione di *Tri dlinnye pesni*). L'amore del poeta è certamente un amore profondamente, visceralmente fisico (“*мы женщины – любимая до зверского кишечного ужаса*”, p. 224), ma contiene in sé un principio spirituale (“*но пламя мое божественно*”, ivi) assai vicino a quello dell'arte (“*Я люблю тебя. И Версаль. Вольтер / и супружество*”, ivi). A volte è un amore adorante, come nei versi che recano esplicite dediche alla Ščapova (“*I rečki i cholmy da-da...*”, p. 144; “*Chotiš' [sic] kuplju šampanskogo...*”, p. 146; “*Etim utrom...*”, p. 162; la già citata *Poslanie*, p. 36). Il sentimento è spesso infelice, come nel caso del triangolo che lega il contabile Galter (il *бухгалтер Галтер* è un eroe infelice con un nome ridicolo, sottolineato per soprammercato dal lavoro che svolge), il cassiere Čugunov e la dattilografa Čerepkova (“*V odin i tot že den'...*”, p. 34), descritto in tono dimesso e pseudorealistico:

Они стали меж собой находится [sic] в сложных отношениях
Черепкову плотски любил Чугунов
Галтер тайно любил Черепкову
Был замешен [sic] еще ряд лиц
С той же фабрики тюлево-набивной

Были споры и тайные страхи
Об их тройной судьбе
А кончилось это уходом
Галтера с поста бухгалтера
(p. 34)

Altrove è la morte a precludere a una fanciulla la possibilità di amare, eppure la sua idea di amore era quanto mai modesta, da *ruseskaja baba*, materna:

Хоронили сочинителя
Хороша была весна
Пришла девочка в калошках
очень плакала она

Закрывалась ручкой слабою
долго плакала она
не смогла стать русской бабою
да купить ему вина

possibili modalità dalle avanguardie e infine portata a compimento con il postmodernismo – passi anche attraverso la frammentazione dell'unicità della voce del poeta e la “poetica della grafomania come ipertrofia dell'io dell'autore”, sia psicologica (il personaggio di Edička creato e vissuto da Limonov, che mitologizza se stesso come ‘io sofferente’), sia, naturalmente, verbale.

³³ Diverso è il caso della più recente raccolta di Limonov, *K Fifi*, uscita a Mosca nell'aprile 2011 (reperibile anche in rete).

волосы его поглаживать
обнимать его сама
от могилы отгораживать
не давать сойти с ума
(p. 151)

Il tema qui è trattato con una delicatezza quasi femminile, il poeta sembra non preoccuparsi della morte del *sočinitel'* (verosimilmente una proiezione di lui stesso), ma condivide la tristezza della giovane donna che non avrebbe potuto prendersi cura di costui, indossando questa volta una maschera ben diversa da quelle egocentriche e aggressive che assumerà nella prosa.

La morte non è uno dei temi più frequentati da Limonov, dedito piuttosto a un esasperato vitalismo, ma compare che in altri componimenti; raramente si tratta di una vera morte fisica, violenta, come in questo componimento del 1972:

некие сабли. льяносы. пампасы
кровь на теле. кровь на животе
бедная моя бедная осталась в могиле
в какой красноватой гражданской войне?
(p. 216)

Più spesso è controllata grazie all'effetto distanziante dell'invenzione ironica. Ora il ritratto di un malvagio nipote defunto porta alla tomba la nonna, non meno perfida di lui, riottosa e restia a lasciare questo mondo (non sono poche le vecchie e vecchiette che troviamo nei versi di Limonov, e che con la loro maligna, mortifera presenza richiamano alla mente la *Starucha* dell'omonima *povest'* charmsiana):

«Внук мой — ты изображение
Я люблю тебя как старость
Как не любят помиравших
Я люблю тебя как жалость

Внук в тебя плюю всегда я
О мертвец — мой внук свирепый
Ты лежащий меня тянешь
Поглядом своих очей...» [...]

Только как-то утомилась
И упала под портретом
И как сердце в ней остановилось
Внук смеясь глядел с портрета
Он сказал «Ну вот и ваша милость!»
(*Портрет*, p. 13)

In uno dei primissimi componimenti si crea un intreccio tra realtà e sogno, nel sogno l'io narrante vede le tombe di coloro che sono con lui, non uomini, non persone, ma nomi:

Жара и лето... едут в гости
Антон и дядя мой Иван
А с ними направляюсь я
Заснув почти что от жары

И снится мне что едут в гости
Какой-то Павел и какое-то Ребро
А с ними их племянник Краска
Да еще желтая собака

Встречают в поле три могилы
 Подходят близко и читают:
 «Антон здесь похоронен — рядом
 Иван с племянником лежат»

Addentrandosi nel sogno egli si accompagna ad altri nomi, con i quali troverà altre tombe, in un ripetuto slittamento da realtà a sogno, ovvero da vita a morte:

Они читают и уходят
 И всю дорогу говорят...
 Но дальше дальше снится мне
 Что едут в гости снова трое
 Один названьем Епифан
 Другой же называется Егором
 Захвачен и племянник Барбарис
 (р. 10)

Ora la morte del “tranquillo impiegato” sembra sopraggiungere in una sorta di automatismo, burocratizzata, circondata dalle carte dell’ufficio, che sembrano essere per il personaggio l’unico ricordo possibile, mentre l’io ‘lirico’ ricorda tutt’altro, uno spuntino sul fiume:

Умираю умираю
 Служащий спокойный
 И бумаги призываю
 До себя поближе

— Что чиновник вспоминаешь
 Кверху носом острым лежа? (Смерть точила нос напильником
 Ей такой нос очень нравится) [...]

— Умираешь умираешь
 Драгоценный в важном чине
 Вспоминаешь вспоминаешь
 О реке и о речной морщине
 (pp. 14-15)

Il ricordo, impotente di fronte alla morte, è al centro di un altro componimento degli stessi anni, che è interessante riportare per intero:

Память — безрукая статуя конная
 Резво ты скачешь но не обладатель ты рук
 Громко кричишь в пустой коридор сегодня
 Такая прекрасная мелькаешь в конце коридора

Вечер был и чай ароматно клубились
 Деревья пара старинные вырастали из чашек
 Каждый молча любовался своей жизнью
 И девушка в желтом любовалась сильнее всех

Но затем... умирает отец усатый
 Заключается в рамку черная его голова
 Появляется гроб... появляются слуги у смерти
 Обмывают отца... одевают отца в сапоги

Черный мелкий звонок... это память в конце коридора
 Милый милый конный безрукий скач
 Едет с ложкой малышка к столовой
 Кушать варенье варенье варенье
 (p. 16)

“In un corridoio vuoto” il ricordo è una statua animata, una statua equestre capace di galoppare, come certi ben noti antecedenti nella letteratura russa classica, ma è una statua priva di braccia, che quindi non può trattenere nulla. Questa poesia non va letta, naturalmente, in chiave autobiografica;³⁴ semmai, nell’immagine del padre “усатый”, la cui testa nera “заключается в рамку” e al quale nella bara vengono messi gli stivali si può forse scorgere una reminiscenza della figura di Stalin.

Il ricordo è senz’altro uno dei temi ricorrenti della poesia di questi anni, come è lecito aspettarsi da un poeta giovane e incline, come si è visto, a una sua alquanto particolare forma di lirismo:

Я обедал супом... солнце колыхалось
 Я обедал летом... летом потогонным
 Кончил я обедать... кончил я обедать
 Осень сразу стала... сразу же началась

Дожди засвистели... Темень загустела
 Птицы стали улетать...
 Звери стали засыпать...
 Ноги подмерзать...

Сидя в трех рубашках и одном пальто
 Пусто вспоминаю как я пообедал
 Как я суп покушал еще в жарком лете
 Огнемилом лете... цветолицем лете...
 (Элегия № 69, p. 17)

Qui ricordare è un atto “vuoto”, ossia vuoto di senso, perché privo di senso sembra essere l’oggetto del ricordo, quel pranzo consumato d’estate. Ma ciò a cui torna la mente del poeta non è in realtà il pasto, bensì la stagione estiva, e il suo tramontare per essere sostituita dal freddo e dalle piogge; sembra quasi stabilirsi un nesso causale tra l’avere egli finito di mangiare e il sopraggiungere dell’autunno: “кончил я обедать / Осень сразу стала...”. Ed ecco quindi che il tema lirico tradizionale della malinconia autunnale e della nostalgia per la calda stagione estiva compare qui in forme che di tradizionale hanno ben poco, attraverso l’abbassamento stilistico e la banalizzazione delle immagini: “Птицы стали улетать.../Звери стали засыпать... /Ноги подмерзать...”.

Se l’amore è per Limonov il principale impulso generatore di invenzione, sia nell’opera poetica che in quella in prosa:

Я люблю живую капусту
 Очень высокого роста
 Люблю видеть Валентину Павловну
 Выходящую из дома утром

Тихую мечтательную зелень
 С кислым тургеневским оттенком
 Перемежающуюся девушками немного

³⁴ Il padre di Limonov, che fino al 1968 era stato ufficiale della GPU, è morto nel 2004. Su di lui si veda *Konec kapitana Savenko*, in Limonov 2010b, pp. 117-132.

Розовыми платьями мелькая

Жизнь размеренную без бега без шума
Последнюю книгу с заломленной страницей
Слегка духами подмазанную маму
Она щебечет словно птица

Белый столик на нем яркий завтрак
Из помидоров. яичницы. молока
Протянутую в воздухе руку
Это моя собственная рука
(*Элегия*, р. 79)

L'odio che scaturisce dall'amore calpestato non è meno produttivo:

Дикая мелодия измены
О качай меня о качай!
Моя милая мне изменила
В отвратительный месяц май
[...]

И вот как сложишь руки
да как забудешь о себе
— опять появляется горе
— сладко воняет море
и мошка на верхней губе

Внутренности твои открыты улыбаешься так
стихи мои все убиты
и возле тебя червяк
(pp. 196-197)

Troviamo, in questo componimento del 1972, lo stesso autocompiacimento nel dolore che sarà la nota dominante di *Eto ja – Edička*. L'odio ha una consistenza quasi fisica, ma insieme è un principio disgregatore, corruttore; il mare “сладко воняет”, un insetto è posato sul labbro dell'amata e un verme è accanto a lei, il verme immagine della tomba e della corruzione del corpo. Ricorre poi qui, e non è la prima volta, l'immagine del corpo rivoltato come un guanto, delle interiora “aperte”, esposte, una visione che, se attrae morbosamente il poeta, al tempo stesso non può non evocare la morte.³⁵ Ricordiamo anche il verso “*mne kiški by ee celovat*” che si legge in *Tri dlinnye pesni* del 1969 (Limonov 1979b, 66). Una grande fascinazione esercitano sul poeta anche la decadenza della vecchiaia (*Baba staraja koža drjachla...*, p. 31), carni e cascami di macelleria (“*Ja v mjasnom magazine služil...*”, p. 32), il sangue in generale.

3.

Un macrotesto del tutto particolare è costituito dai poemi, *GUM* (1968), *Zolotoj vek*.

³⁵ Secondo A. Čancev, autore dell'unica monografia in russo su Limonov scrittore, proprio l'immagine delle interiora esposte è uno degli elementi che suggeriscono l'accostamento dello scrittore russo al giapponese Yukio Mishima, soprattutto sul piano dell'estetizzazione sia dell'azione sia dell'ideologia che la sorregge. Cfr. Čancev 2009, p. 15.

Idillija (1971), *Russkoe* (1971). È legittimo considerarli tutti e tre insieme per diversi motivi. Limonov nella sua poesia non userà più, in seguito, forme così ampie, infatti si orienterà decisamente verso la prosa e la composizione in versi diventerà per alcuni anni un'occupazione marginale.³⁶ Non c'è dubbio, però, che in lui la distinzione tra poesia e prosa sia puramente convenzionale; tutti i critici hanno notato che le due opere principali, *Eto ja – Edička* (1978) e *Dnevnik neudachnika* (1982), possono essere considerate interessanti e riusciti esempi di prosa poetica, basata su una forma fluida e cangiante in cui trova espressione un esasperato, dolente lirismo. I tre poemi sembrano invece essere esercizi su larga scala della tendenza contraria, ovvero costituiscono altrettanti esperimenti di sistematica e deliberata prosaizzazione della poesia, nei procedimenti, nella forma e nei temi.

GUM si presenta come un montaggio di microstorie che si svolgono all'interno dello storico grande magazzino moscovita, oppure che vengono narrate da qualcuno che si trova all'interno del negozio. Ne troviamo sintetizzato il tema in un 'verso' del poema *Tri dlinnye pesni* del 1969, in un passo nel quale sembra anche essere anticipato, come vedremo, il poema *Zolotoj vek*:

Тема поэмы ГУМ – много людей.
Из записной книжки можно сделать поэму, фамилии друзей потекут и потянут.
(Limonov 1979b, 69)

Ecco dunque, in *GUM*, “molte persone”. Abbiamo già notato che compaiono qui numerosi personaggi identificati con nomi parlanti – la “vecchietta osservatrice” Vezdesuščeva, la bionda in carne Rejtuzova³⁷, lo sciocco Popugaev, Koptilkin che compra una lampada per la notte, la “dama nera” Tbilisceva che vende mimose, etc. Tra costoro compare verso la fine anche un poeta di nome Prostakov,

Поэт идет – он Простаков
он перерос и недорос
он съел бы пару судаков
(p. 70)

verosimilmente una delle ipostasi dell'autore stesso, al quale in una terzina in stile charmsiano vengono attribuiti nome e caratteri che rimandano a Fonvizin.

Se si assume il punto di vista del giovane poeta arrivato nel 1967 dalla provincia ucraina, senza denaro, senza lavoro e senza *propiska*, non è difficile immaginare che il grande magazzino si presenti ai suoi occhi come il palcoscenico di una vita rutilante popolata di oggetti, in cui ciascun personaggio cerca di accaparrarsi quante più merci gli è possibile, come accadeva davvero nella realtà di penuria che, negli anni della stagnazione brežneviana, interessava le periferie e le città minori dell'impero rispetto alla capitale:

Консервных банок тридцать
купила Грушкина одна
И сорок овощных супов
купила Килькина одна
А Елкина купила клюкву

³⁶ Per la quale, in un'intervista rilasciata nel 1989, affermava addirittura di avere perso interesse (Medvedev 1992, p. 135). Nella mail del 2014 citata sopra, Limonov afferma addirittura di “non essere per natura un letterato”.

³⁷ I *rejtuzy* (dal ted. *Reithose*) sono una sorta di antecedente dei *collant*, un capo di biancheria in lana, privo di piede, usato d'inverno sotto i pantaloni o le gonne. Oggi si chiamerebbero *leggings* e avrebbero un altro utilizzo, non più funzionale bensì legato alla moda.

с сиропом в сахарном соку
 Несут откуда-то и брюкву
 в суммах переметных на плечах
 (р. 70)

Ciascuno degli oggetti menzionati ha un prezzo, il prezzo fisso dell'epoca sovietica, da tutti memorizzato e interiorizzato:

Там где чемоданы различного вида
 и черные и коричневые
 и серенькие за восемь в крапинку
 Там где хозяйственные сумки
 По семь рублей — синие. цвета кофе и черные

Там военный Мордайллов
 взял чемодан за восемь десять
 (р. 56)

Così, per iperbole, finiscono per avere un prezzo anche elementi del paesaggio o del contesto urbano che stanno al di fuori del grande magazzino (si noti che questa strofa che apre su un problematico esterno è la penultima ed è anche posta interamente tra parentesi, tutto il poema è ambientato in quella particolare forma di interno da cui è costituito il Gosudarstvennyj Universal'nyj Magazin):

(А в улицах летали орды
 каких-то новых новых вещей
 Вот дуб четырехлетний. Три рубля пятнадцать
 вот угол дома — сорок два с пятаком
 вот неба северный кусочек в метра два
 он стоит сто пятьдесят четыре и ноль ноль)
 (р. 72)

Questo mondo ridotto a emporio, pieno di esseri umani avidi che “гуляют и смотрят товары”, di oggetti utili e inutili, di cibi da consumare o da accumulare per tempi peggiori, suscita fin dall'inizio il disgusto e il sarcasmo del futuro neobolscevico, dell'emigrato che a New York, invece di unirsi ai circoli dei raffinati e sovente lamentosi esuli russi, frequenterà gruppi semiclandestini di comunisti. Questo interno soffocante può ben essere ricollegato agli scenari dipinti alla fine degli anni Venti da Zabolockij in *Stolbcy*, in particolare al ciclo *Gorodskie stolbcy*. Possiamo citare alcuni versi da *Na rynke* (1927):

Здесь бабы толсты, словно кадки,
 Их шаль невиданной красы,
 И огурцы, как великаны,
 Прилежно плавают в воде.
 Сверкают саблями селедки,
 Их глазки маленькие кротки,
 Но вот, разрезаны ножом,
 Они свиваются ужом.

oppure da *Rybnaja lavka* (1928):

Повсюду гром консервных банок,
Ревут сиги, вскочив в ушат.
Ножи, торчащие из ранок,
Качаются и дребезжат.
Горит садок подводным светом,
Где за стеклянною стеной
Плывут лещи, объаты бредом,
Галлюцинацией, тоской,
Сомнением, ревностью, тревогой...
И смерть над ними, как торгаш,
Поводит бронзовой острой.

O ancora da *Narodnyj dom* (1928):

Народный Дом, курятник радости,
Амбар волшебного житья,
Корыто праздничное страсти,
Густое пекло бытия!
Тут шишаки красноармейские,
А с ними дамочки житейские
Несли задумчивым ручьем.
Им шум столичный нипочем!
Тут радость пальчиком водила,
Она к народу шла потехою.³⁸

Anche nei versi di Zabolockij i procedimenti sono quelli dell'enumerazione, dell'elencazione dettagliata e metodica fino alla maniacalità, della descrizione iperbolica.

Ах — Гастроном — в нем сон и явь
переплелись столь теснейше
где сельдь где море где свинина
здесь все чем славится еда

Questo potrebbe ben essere Zabolockij, che con sgomenta euforia contempla un banco di vendita sovraccarico a tal punto che carni e pesci si confondono – invece è Limonov, come si arguisce senza ombra di dubbio se si leggono i due versi successivi, esplicitamente abbassanti, in cui dalla confusione tra veglia e sogno si precipita in un'immagine di deliberato antiestetismo:

Бутылок много их зовет покушать
А потом укромно поплевать
(p. 70)

Al di là di queste nature morte nel segno della modernità sovietica, nel poema vengono presentate anche delle brevi scene che hanno come protagonisti i clienti del negozio. Alcune sono a sfondo erotico, altre sono storie di violenza (si narra di un giovanotto ucciso con un cacciavite) o di guerra, altre ancora sono storie di bevute, di vite modeste ai margini, di piccoli borseggiatori, di amicizie o inimicizie tra commesse o dattilografe; sono pettegolezzi e commenti che si intrecciano e trapassano l'uno nell'altro senza soluzione di continuità e senza delimitazioni di spazio o di tempo. Curiosamente, la struttura disarticolata di questo poema sembra anticipare *Očered'* (1983), il racconto

³⁸ Zabolockij 1983, pp. 45, 55-56, 67.

d'esordio di Vladimir Sorokin, in cui nella lunga fila che si snoda nell'attesa di poter acquistare certe merci (in realtà, nessuno sa esattamente di cosa si tratti, suppellettili, o indumenti, o *jeans* americani...) accade di tutto, si allacciano e si rompono amicizie e relazioni amorose, si fa ripetutamente l'appello (come era d'uso) e si dipanano discussioni filosofiche. Ciò che racconta Sorokin attraverso battute di dialogo mai più lunghe di una riga si svolge al di fuori di un qualsivoglia grande magazzino, che non viene mai mostrato né descritto; ciò che narra Limonov è collocato invece al suo interno, in una sorta di grande ventre pieno di oggetti e di umani spinti esclusivamente dal desiderio di impossessarsene, al punto da perdere la loro dimensione veramente umana. Nella conclusione, in un modo che potrebbe sembrare inatteso Limonov si trasforma in un moralista che biasima la caduta dell'uomo nella volgarità del suo desiderio di oggetti:

Ах Анна — кудри у поэта
летали раньше не задаром
Провал он видел человека
А нам предстали человеки
которых горд всеобщий шум.
(p. 72)

In realtà, Limonov a suo modo è davvero un moralista: ha una sua ben chiara idea della dignità dell'uomo, così come ha una sua idea forte dell'amore, un'idea della libertà, un'idea della poesia – queste convinzioni le troviamo tutte già formate, nella loro sostanza, fin dai suoi esordi.³⁹

L'idillio *Zolotoj vek* si apre con tre 'versi' che a tutta prima appaiono piuttosto sibillini:

Мои знакомые самых различных времен сидели за столами

Они спутались и смешались как волосы влюбленных или как песок или как
что-то

Нравились друг другу удивительно разные люди
(p. 164)

Dopo queste tre frasi ha inizio una lunga elencazione dei numerosissimi amici del poeta che si ritrovano in una sorta di picnic sull'erba: come si era visto, "*из записной книжки можно сделать поэму, фамилии друзей потекут и потянут*" (Limonov 1979b, p. 69). Per avere un'idea di come tutti costoro siano presentati si possono citare i versi del poema immediatamente seguenti:

Подрядов беседовал с Сапгиром рассказывал ему как он вытаскивает
утопленников

Сапгир слушал его и с восхищением бил себя руками по животу. К их беседе
прислушивался Брусиловский рядом с которым сидела Вика Кулигина и
умильно смотрела на него лстивым преклонным взором. круглыми коленками
(ivi)

Come si può vedere, non c'è alcun tentativo di mimare la forma poetica distribuendo le

³⁹ Ricordiamo l'efficace ossimoro di Olga Matich, che definisce Limonov "*moral immoralist*" (Matich 1986).

frasi in versi, il flusso verbale scorre senza impedimenti in brevi porzioni di testo separate le une dalle altre non dal punto, bensì da una riga bianca. Ciascuno di questi frammenti di testo ha un suo eroe, un poeta o un artista, noti o meno noti: si incontrano, oltre a Sapgir, Il'ja Kabakov, Anna Rubinštejn, la prima compagna del poeta, nonché Elena, la prima moglie, l'artista Bachčanjan con una grande cartella, l'ombra di Rostropovič, Gennadij Ajgi con una borsa, Brodskij con il suo volume di versi *Ostanovka v pustyne* e innumerevoli altri che verosimilmente, volendo, potrebbero essere tutti identificati. Tra di essi c'è anche "il poeta Limonov", che parla di sé in terza persona. Qualcuno dipinge davanti al cavalletto, qualcuno lavora curvo sulla macchina da cucire (ricordiamo che sia a Mosca che in seguito a New York Limonov si guadagnava da vivere cucendo pantaloni o altro), alcuni siedono intorno al fuoco. Ci sono perfino degli angeli, "в воздухе даже было несколько ангелов из тех кто наиболее склонен к людям. Заинтересованные ангелы слушали сложив крылья" (p. 171). La madre di Limonov ha preparato il *boršč*, e proprio a sua madre il poeta presenta Elena parlando di lei come di Elena di Troia, il che gli offre l'opportunità di fare un nuovo elenco, questa volta degli eroi greci e troiani, Teseo, Menelao, Achille, Paride, Deifobo. Elena e Limonov non camminano, bensì volano, e spesso volteggiano attorno a loro nere farfalle, riconosciute come messaggeri:

Ко мне все время присылают вести оттуда сказал он себе увидев прилетевшую к нему непонятно черную бабочку севшую ему на рукав. Да очевидно они желают чтобы в скором времени я был у них. Там все кто лучший. Они считают меня достойным и если их совет решит то меня заберут не спрашивая.
(p. 173)

Limonov, infatti, si dice figlio di Apollo, "отупевшего от жары", e della ninfa Echo.

Nella parte finale questo idillio nomenclatore barocco che aveva celebrato l'Età dell'oro si volge in tragedia, e nel far ciò riprende le forme esteriori della poesia, così come "il poeta Limonov" si riappropria del proprio io e torna a parlare di sé in prima persona. Il "poeta Limonov" esiste sempre solo in funzione di Elena e grazie a lei, unicamente se esiste nella coscienza e nel ricordo di Elena (ecco un esempio di quella che si è chiamata un'idea forte dell'amore):

Прости меня. В июньской старушке я сегодня увидел тебя. Это неприлично и нехорошо. Когда ты возьмешь старую книгу и всеми покинутая попробуешь ее читать и наткнешься на свое имя и вспомнишь: мое лицо оторванное от жизни. мои милые вести издалека

Выпей чего-нибудь за мои косточки за то что я не смог стать богом

Что Аполлон — мой родитель хоть тяжелее и проще — зато бессмертней меня

Согрей вина и выпей — старенькая июньская Елена — еле поводя пальцами дочитай —

«Жертва — приносимые богам дары.
Железный век — смотри Золотой век»
(pp. 174-175)

Se non può essere un dio – e ormai non è più il tempo degli dei –, il poeta Limonov, forse figlio di Apollo, che ha quindi con il dio un rapporto diretto, diventa la vittima sacrificale, un dono presentato agli dei da Elena. Quale sorte migliore può sperare per sé il giovane Limonov, ancora indeciso, nell'ingrata età del ferro, su cosa fare del proprio io, se non

quella di diventare una vittima sacrificale per mano della donna amata così profondamente?

Appena un anno più tardi, nel breve componimento con il quale chiude il ciclo dal titolo chlebnikoviano *Iz knigi «Azija»*, Limonov ritornerà su questa sua nostalgia per il divino (nostalgia per l'essere divini), e sul fatto che la sua vita è *legenda*, ossia una narrazione che è insieme anche atto di creazione, un atto magico capace esso stesso di conferire vita, ovvero un atto di *žiznetvorčestvo* nel senso più pieno del termine⁴⁰:

Моя жизнь — это прекрасная легенда
Милый идиотский напев
[...]
Бездомная книга. отсыревшая книга
покрытая плесенью книга...

и Генриха козни и Людвигу спесь
и девственность смутной Жанны
и мы в этой книге сумбурной есть
божественны окаянны
(p. 218)

In accordo con la consueta ambivalenza delle immagini limonoviane, lo splendore di questa vita da leggenda è intatto malgrado il libro in cui essa è narrata sia negletto e dimenticato, e il 'noi' (non più 'io') del poeta è divino anche se dannato. Di fatto, nella propria reale biografia di uomo non meno che nella produzione letteraria, Limonov non fa che congiungere questi estremi, glorificarsi (divinizzarsi) quando tutti lo biasimano, battersi quando sembra essere messo da parte, reagire sempre con audacia e determinazione (più di una volta, difficile nascondere, degni di miglior causa).

Come il poema *GUM*, anche *Russkoe* è composto da una serie di micronarrazioni, o forse è più preciso dire che si tratta di microsituazioni, nelle quali spesso viene pronunciata una singola battuta che rimane priva di risposta, oppure vengono descritti un luogo, un paesaggio, una stanza. L'unico elemento unificante del poema è la totale assenza di nesso logico tra una situazione e la seguente; non ci sono rimandi interni, non ci sono figure ricorrenti (a parte il poeta, naturalmente), non c'è ciclicità. I personaggi sono chiamati a volte con termini generici (un uomo, una donna, un bambino, il nonno), oppure con il diminutivo, o per cognome, o con nome e patronimico; tra di essi compaiono anche assiri ed egizi dai nomi complicati ed evocativi, nonché Saltykov, Sumarokov, Kutuzov. Una prima idea può essere suggerita dal passo seguente:

Бедный мальчик скорчился на диванчике и спал испуганным внезапным сном.
Мокрые башмаки стояли внизу.

Карл зажег камин и сел в кресло

Потапов и Соня ездили по пруду в разных направлениях. Она играла на гитаре
и пела низким голосом старинные романсы Потапов шурился. Деревья низко
свисали над водой.

Шаповалов шел в плаще по городу и думал о своей недавно отшумевшей
юности. Вот прошла она и теперь Шаповалову практически нечего делать на
земле.

⁴⁰ Anche questo può essere visto come un altro punto di contatto con l'estetica esistenziale di Mishima.

Закипел чайник засвистел ветер.
(p. 182)

Si ha l'impressione che il materiale verbale, greve e magmatico, si sposti e fluisca occupando ogni spazio vuoto con una sorta di pesante viscosità. Non c'è alcuna forma di ritmo, l'andamento del testo procede per accumulazione. Si è già affermato che tra i singoli frammenti non esistono legami logici. Riprendiamo allora l'idea di una consonanza con la poetica degli oberiuty: in questo poema sembra di trovarsi di fronte alle prose brevi di Charms estratte dalla loro appartenenza a cicli, rimescolate, in parte frammentate e infine ricomposte in modo assolutamente casuale (non dimentichiamo che il singolo testo frammentato, sia in Charms che in Vvedenskij, va pur sempre percepito all'interno di una struttura più ampia che procede per cicli o si articola in componimenti di notevole complessità). Nel 'racconto' *Svjaz* (1937), ad esempio, Charms inanellava una sequenza di venti episodi apparentemente privi di qualsivoglia rapporto che non fosse quello temporale della successione, ma che rivelavano poi, alla fine di un percorso durato anni, di essere collegati in modo fatale e profondamente significativo. Per Limonov sembra qui non essere possibile neppure questo legame sostanziale ancorché inconoscibile, la disgregazione sembra totale e senza rimedio.

Все у меня слипается. навязла клейкая масса своих и всеобщих кусков жизни. я переступаю через призрачные черноземные ямы. Неожиданно выхожу из призрачных черноземных кустов. Я наклоняю голову среди деревьев. Она в шляпе. Шляпа белая и широкая. Лепечет на солнце. А пальчики просвечивают. Дамский велосипед. корзинка с клубникой. Вяжущее средство дубовой коры. Вечер. Светлое платье. Загорелые руки. Бледная улыбка — мертвецы теперь все. Все мертвецы
(p. 186)

Se ora consideriamo i poemi *GUM*, *Zolotoj vek* e *Russkoe* tutti e tre insieme (e in questa linea dovrebbe essere inserito anche il poema espunto dalle edizioni recenti, *Tri dlinnye pesni*, autentico grido di follia), vediamo come l'impianto strutturale e stilistico sia sostanzialmente il medesimo – brevi quadri, minime vicende o situazioni, predominanza della prosa ritmica rispetto al verso –, in presenza di un registro tonale che si fa sempre più grave e di un orizzonte concettuale che appare disperato (non dimentichiamo che questi sono gli anni che precedono l'emigrazione in Occidente). Raramente i singoli componimenti poetici degli anni successivi raggiungeranno tale densità. Forza e disperazione trapasseranno, in modo assolutamente coerente e organico, nelle prose di *Eto ja – Edička* e *Dnevnik neudačnika*, e ne determineranno, con l'orientamento verso ritmo e modalità stilistiche della poesia, la fattura, la struttura e le immagini.

Bionota: Rosanna Giaquinta ha compiuto gli studi in lingua e letteratura russa presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, laureandosi con il prof. Vittorio Strada. Ricercatrice e successivamente associata presso l'Università di Udine, attualmente è a un passo dal pensionamento (cosa della quale si rallegra non poco). I suoi studi hanno riguardato i poeti del gruppo Oberiu e la poetica dell'assurdo, figure e momenti della letteratura contemporanea (Vl. Vojnovič, S. Dovlatov, L. Ulickaja, E. Limonov), gli inizi dell'editoria sovietica, l'opera di D.D. Šostakovič (al quale nel 2005 ha dedicato un convegno) nei suoi rapporti con la letteratura.

Bibliografia

Opere di Eduard Limonov citate, in ordine cronologico

- Limonov E. 1975, [*Stichi*], in Betaki 1975, pp. 50-51.
 Limonov E. 1978a, *Stichi*, "Kontinent" 15, pp. 154-158 (p. 153 presentazione di I. Brodskij).
 Limonov E. 1978b, *Stichi raznykh let*, "Echo. Literaturnyj žurnal" 1, pp. 59-72.
 Limonov E. 1979a, *Eto ja – Edička*, Russika, Pariž (e Glagol, Moskva 1990).
 Limonov E. 1979b, *Russkoe*, Ardis, Ann Arbor.
 Limonov E. 1980, *Stichi Eduarda Limonova i Eleny Ščapovoj*, "Kontinent" 25, pp. 148-156 (pp. 147-148 presentazione di N. Gorbanevskaja, pp. 156-162 i versi di Elena Ščapova).
 Limonov E. 1981, *Parižskie stichi*, in *Russica-81. Literaturnyj sbornik*, Russica Publishers, New York, pp. 110-116.
 Limonov E. 1982, *Dnevnik neudačnika, ili Sekretnaja tetrad'*, Index Publishing, N'ju-Jork (e Glagol, Moskva 1991; Amfora, Sankt-Peterburg 2002).
 Limonov E. 1983, *Podrostok Savenko*, Sintaksis, Pariž (e Glagol, Moskva 1992; Amfora, Sankt-Peterburg 2002).
 Limonov E. 1985, [*Stichi*], "Sintaksis" 15, pp. 3-15.
 Limonov E. 1995, *Moj otricatel'nyj geroj. Stichi 1976-1982 gg.*, N'ju-Jork - Pariž.
 Limonov E. 2000, *Kniga mŕtvykh*, Limbus Press, Sankt-Peterburg.
 Limonov E. 2003, *Stichotvorenija*, Ul'tra. Kul'tura, Moskva - Ekaterinburg (nuove ed. 2004, 2005).
 Limonov E. 2006, *Nol' časov*, Emergency Exit, Moskva.
 Limonov E. 2009, *Mal'čik, begi*, Limbus Press, Sankt-Peterburg.
 Limonov E. 2010a, *A staryj pirat...*, Ad Marginem, Moskva.
 Limonov E. 2010b, *Nekrologi. Kniga mŕtvykh 2*, Limbus Press, Sankt-Peterburg - Moskva.
 Limonov E. 2011, *K Fifi*, Ad Marginem, Moskva.
 Limonov E. 2015, *Kladbišča. Kniga mŕtvykh 3*, Limbus Press, Sankt-Peterburg.
 Limonov E. 2018, *287 stichotvorenij. Stichi*, Ad Marginem, Moskva.

Letteratura critica e riferimenti citati, in ordine alfabetico

- Betaki V. 1975, *Real'nost' absurda i absurdnost' real'nogo*, "Grani" 95, pp. 40-54.
 Brodskij I. 1978, *Ot redakcii*, "Kontinent" 15, p. 153.
 Čancev A. 2009, *Bunt krasoty. Estetika Jukio Mišimi i Eduarda Limonova*, Agraf, Moskva.
 Caramitti M. 2010, *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*, Laterza, Bari.
 Charms D. 1997, *Polnoe sobranie sočinenij*. Tom 1. *Stichotvorenija*. Vstupitel'naja stat'ja, podgotovka teksta i primečanija V.N. Sažina, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg.
 Chlebnikov V. 1940, *Neizdannye proizvedenija. Poemy i stichi*. Redakcija i kommentarii N. Chardžieva, Chudožestvennaja literatura, Moskva.
 Giaquinta R. 2004, *Eto ja – krysa. O literaturnom gibride v rannej proze E. Limonova*, "Russica Romana" XI, pp. 97-112.
 Giaquinta R. 2011, *La poesia di Eduard Limonov. Gli inizi*, in: *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo. Scritti offerti a Marialuisa Ferrazzi*, a cura di Adalgisa Mingati, Danilo Cavaion, Claudia Criveller, Trento, Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, pp. 307-335.
 Matich O. 1986, *The Moral Immoralist: Edward Limonov's Éto ja – Edička*, "Slavic and East European Journal" XXX [4], pp. 526-540.
 Medvedev F. 1992, *Vstreča s nim, s Edičkoj Limonovym*, in Id., *Posle Rossii*, Respublika, Moskva, pp. 131-147.
 Mirčev A. [A. Minčín] 1989, *Interv'ju s Eduardom Limonovym*, in Id., *15 interv'ju*, Isdatel'stvo im. A. Platonova, N'ju-Jork, pp. 83-103.
 Olejnikov N. 2000, *Stichotvorenija i poemy*. Vstup. stat'ja L.Ja. Ginzburg. Biografičeskij očerk, sostavlenie, podgotovka teksta i primeč. A.N. Olejnikova, Akademičeskij proekt (Novaja biblioteka poeta), Sankt-Peterburg.
 Perel'man I. 2008, *Moi vospominanija*, "A-Ya. Literary Issue" 23, pp. 69-92.
 Rogachevskii A. 2003, *A Biographical and Critical Study of Russian Writer Eduard Limonov* (Studies in Slavic languages and Literature, 20), The Edwin Mellen Press, Lewinston, Queenston, Lampeter.
 Smirnov I.P. 1983, *O narcističeskom tekste*, "Wiener Slawistischer Almanach" 12, pp. 21-45.
 Smirnova A.B. 1995, *Začem tak mnogo pišut*, "Slawistische Studien" 7, pp. 71-93.

- Suchanek L. 2001, *Parias I Heros. Twórczość Eduarda Limonowa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków (alle pp. 257-264 riassunto in russo).
- Zabolockij N. 1983, *Sobranie sočinenij v trech tomach*. Tom 1, Chudožestvennaja literatura, Moskva.
- Žolkovskij A. 1992, *Grafomanstvo kak priëm (Lebjadkin, Chlebnikov, Limonov i drugie)*, in Id., *Bluždajuščie sny. Iz istorii russkogo modernizma*, Sovetskij pisatel', Moskva (nuova ed. *Bluždajuščie sny i drugie raboty*, Nauka – Vostočnaja literatura, Moskva 1994), pp. 65-84.
- Žolkovskij A. 1994, *Intertextual Malgré Lui: The Case of Limonov*, in Id., *Text Counter Text. Rereadings in Russian Literary History*, Stanford University Press, Stanford, pp. 147-178, note pp. 317-321.
- Žolkovskij A. 2004, [rec. a] Eduard Limonov, *Stichotvorenija*, “Kritičeskaja massa” 1, <http://magazines.russ.ru/km/2004/1/zh36.html> (29.02.2018).

*С трепетом в сердце посвящается
АВВРР.*